

¿QUÉ MIDE UN JEME?

Una exploración de la poética de lo sagrado en José Manuel Arango a través de algunos de sus fragmentos poéticos y reflexiones

Alexander Eduardo Velásquez López*
avelas58@eafit.edu.co

Resumen

El presente ensayo retoma la definición que ofrece el poeta colombiano José Manuel Arango (1939 – 2002) de lo sagrado como un *anacronismo* necesario para la poesía de hoy. A partir de esta definición básica, y reconociendo la importancia que esta tiene dentro de su poética de lo cotidiano, se exploran conexiones de sentido entre algunos fragmentos de poemas, ensayos y entrevistas con el fin de bosquejar la percepción que crea de un país poético que correspondería al territorio de Colombia. En consecuencia, a partir de la lectura de “Medida”, uno de los tantos poemas que hablan sobre un país de montañas, se toma la palabra arcaica *jeme* –una desusada unidad de longitud–, con la que se pretende dar cuenta de la valencia del territorio geográfico que se *mimetiza* en el lenguaje anacrónico –es decir, poético– y que esto por sí mismo es lo indicativo de lo sagrado. Este modelo interpretativo sirve entonces para comprender la consciencia de pertenecer a una tierra e historia como ficción necesaria. O, parafraseando al poeta, se trata de explorar un particular “sentimiento de vida” de “la tierra de nadie del sueño”.

Palabras claves: Arango, José Manuel – lenguaje poético – lo sagrado – montañas – poesía colombiana

Abstract

This essay revisits the definition offered by the Colombian poet José Manuel Arango (1939 - 2002) of the sacred as an anachronism necessary for poetry today. From this basic definition, and recognizing the importance it has within his poetics of the everyday, it explores connections of sense among some fragments of poems, essays and interviews in order to sketch the perception that creates a poetic country corresponding to the territory of Colombia. Consequently, from the reading of "Medida", one of the many poems that talk about a country of mountains, we take the archaic word *jeme* (an unusual unit of length), with which it is intended to account for the valence of the geographical territory that is mimicked in the anachronistic language (or poetic) and that this is indicative of the sacred. This interpretive model then serves to understand the consciousness of belonging to a land and history as necessary fiction. Or, to paraphrase the poet, it is exploring a particular ‘sense of life’ of ‘no man's land of dream’.

Keywords: Arango, José Manuel - Colombian poetry - mountains - poetic language - the sacred

* Aspirante al título de *magister* en Hermenéutica Literaria de la Universidad Eafit de Medellín. Se desempeña como docente de aula en la Secretaría de Educación de Antioquia.

Una reflexión sobre la poética de lo sagrado en el poeta colombiano José Manuel Arango (1939 – 2002) debería de justificarse a partir de textos escritos ex profeso como “La bailarina sonámbula” (1991) o “Nota” (2002), así como en la colección de ensayos, conferencias y prólogos que escribió a lo largo de su vida.¹ Con todo, en algunos apartes de las entrevistas –y como sugiere este término– surgen como vislumbres que ayudan a meditar el sentido de lo trascendente y divino dentro de la economía de su obra. Son observaciones tangenciales a partir de su trato personal con el oficio de la palabra y que permiten entrever mejor la verdadera *magnitud* de lo sagrado en sus poemas. ‘Mejor’ significa aquí dos cosas: una, que las opiniones de Arango sobre poesía, como las declaradas en la revista *Babel* (1996 – 97) son ya una interpretación que habla tanto de su postura ante el oficio en general como del trato particular para con su propia obra. Además, como cualquier otra interpretación eficaz –incluyendo la del propio autor hacia su poética–, esta es susceptible de un seguimiento en poemas específicos. Y otra, más relevante: que el lenguaje espontáneo pero concienzudo de las entrevistas, nos permite ampliar las posibles conexiones de sentido de tres ámbitos que, creemos, se superponen particularmente en Arango: la palabra poética, lo sagrado y el paisaje que esta sugiere. También podríamos decir que las entrevistas hacen parte de esta poética diseminada en muchos textos. Esto ocurre precisamente por la libertad que ofrece este formato para las digresiones.

§

Si empezáramos por ponderar la relevancia de lo sagrado en la obra del poeta, habría que volver a *Este lugar de la noche* (1973) donde Arango nos enseña a percibir el solapamiento del habla divina justo en medio del regateo bullicioso del mercado. Así por ejemplo, el poema “I [los hombres se echan a las calles]” (*ELN*) concluye con una suerte de oráculo que confirma la otredad de lo sagrado en una imagen: el habla subliminal del dios que se traiciona en las palabras con que los hombres comercian: “y

¹ El ensayo sigue las cuidadosas ediciones críticas de las obras de José Manuel Arango, divididas en *Prosas* (2013) y *Poesía* (2015) por Luis Hernando Vargas Torres, quien las editó para el Instituto Caro y Cuervo. De ambas publicaciones hemos citado los versos de poemas o poemas completos del autor, así como las citas de sus textos críticos, así como también las reflexiones de otros autores sobre su obra y que fueron recogidas por el editor. Por lo demás, los apartados de entrevistas provienen de la desaparecida revista *Babel* (1996 – 97), en su cuarto número. Delimitado a esto, el ensayo usa en términos generales las convenciones que el editor aplica al referirse a las principales colecciones poéticas de Arango. Así: *Este lugar de la noche* (*ELN*); *Signos* (*S*); *Montañas* (*M*); *Poemas Póstumos* (*PP*). Y el apartado que acompañó a la publicación de las demás, desde 1984 a 1997, *Otros Poemas* (*OP*).

en la algarabía / de los vendedores de fruta / olvidados dioses hablan” (2015: 3). Un par de décadas después, el poeta toma una posición despabilada ante esta otredad que en ocasiones podía tornarse siniestra, y logra en “Montañas / 1” (*M*) una memorable deprecación al propio dios tutelar de su personalidad poética –semejante quizá en naturaleza a los lémures romanos². En este poema de 1995, la dura apariencia de las montañas incluye de manera pícaro la *caricia* de la mirada de quien las contempla, mientras va sobando el lomo de su lazarillo: Dáme, dios, / mi dios, / mi dioscecito pequeño, / rústico: // tú, /a quien creo acariciar / cuando le paso por el lomo / la mano a mi perro, / dáme / esta dura apariencia de montañas / ante los ojos / siempre.” (2015: 208)

El hecho de que en el corpus poético de Arango haya sólo dos apelaciones a un “tú” divino –o una plegaria invocatoria a un dios– y que entre ambos poemas medien tantos años en cuanto a su publicación, como a su modo ya lo hiciera en un poema de 1973, “XXII. Baldío” (*ELN*), testimonia la importancia vital que Arango les concede a las manifestaciones de lo sagrado dentro de su poética. En este sentido, el poeta no se enmienda pese a que su estilo en su madurez se torna tan mondo como las montañas que describe en muchos de sus poemas. Esto igualmente vale para los llamados poemas póstumos; y aunque es cierto que la palabra ‘sagrado’ no volverá a leerse a partir de *Cantiga* (1987), también lo es que la presencia o la ausencia de los dioses –ya sean olvidados o nombrados– no agota el dominio de lo sagrado en la obra del poeta.³

² David Jiménez apunta a este asunto: “En algunos poemas de este libro [*Montañas*] se siente a veces una especie de religiosidad antigua, no griega sino latina, de dioses familiares, rústicos, a la medida de una existencia muy sobria y ascética, o a la medida más bien de una tierra arisca y seca” (2013: 229). En cuanto a la constancia de lo sagrado en su poesía, en el poema “Égloga”, publicado en el año 2001 en “Deshora”, seguimos leyendo alusiones a lo sagrado, por ejemplo, en estos versos: “La silga sigue ahí colgada / del aro del tazón, bebiendo // Es un duendecito” (2015: 304)

³ La palabra sagrado aparece en el corpus poético de Arango en: “I [los hombres se echan a las calles]” (*ELN*); “XII [porque es]” (*S*); “XXXII [tal vez en el origen]” (*S*); y “XLVI, Desmembración” (*S*). En todos estos casos, la palabra sagrado se relaciona por contexto con la festividad o el baile, el erotismo y la noche. Tópicos estos acentuados de un modo particular en sus primeras dos obras, *Este lugar de la noche* y *Signos*. Pero lo sagrado, como la muerte, sólo se dice de “algo” que es sagrado, independiente de su grado de inmaterialidad. En este sentido adquiere algunas máscaras en sus poemas mediante nombres como Dios, dios o dioscecillo, diosa negra, duende o duendecillo, sol, muchacha, silga, mendigo, entre otras personificaciones; o aun, bajo nombres propios, que resuenan desde la tradición cultural, como Eurídice o ‘bachué’ (escrito con su significativa minúscula). Véanse por ejemplo otros poemas como: “Eurídice”, “Baldío”, “La diosa negra”, “IX, [mientras la ciudad oscurece]”, “Montañas / 1”, “I, [los hombres se echan a las calles]”, “Guaquería”, “En el cuerpo del bailarín hay un duende”, “Himno al sol”, “Los que tienen por oficio lavar las calles” o “Égloga”, entre otros.

Estas *fuerzas* de lo sagrado son los mismos poderes de lo humano: como la del niño en el juego, o la de los amantes en el amor, o la del viajero que se detiene a contemplar un horizonte de montañas. Experiencias estas que se circunscriben por entero al mundo de los hombres y, por correspondencia, al *trato* con la vida y la muerte, pues solo desde la condición de mortal podría percibirse el son delgado de flauta que invita *otra vez* a una fiesta sagrada, aunque apenas sí se dan por enterados de que *bailan* en ella. Que el hombre sea capaz de tener una conciencia de su finitud es lo que permite a lo sagrado hablar desde su lugar de extrañeza. Por ejemplo en el poema “Guaquería” (*M*), en su empeño por exhumar las reliquias de un cementerio ancestral, un guaquero persevera en cavar más hondo que donde yacen los recién descubiertos “idolillos” de barro –‘a dos jemes apenas’, dice el poema–. Tal vez no haya un oro oculto que acompañe este hallazgo arcaico e inútil de dioscecitos; más bien quien cava con tal empeño, puede encontrarse a lo sumo con alguna máscara funeraria que se ajuste al rostro: “Así me digo, /así le digo a mi esqueleto, / en el vacío de este día de fiesta / sin dioses” (2015: 133)

Lo sagrado circunscribe pero sobrepasa a su vez el sentido de la presencia o la ausencia del dios; al fin y al cabo si reconocemos en el poema ‘el vacío de este día de fiesta’ es porque también reconocemos la ausencia de lo divino o la falta de *nombres* para su manifestación. En cambio, no es posible considerar una relación análoga entre lo sagrado y la presencia de la muerte en sus poemas. Lo sagrado no tiene en la poética de Arango ningún sentido si no se cuenta con la visita de la Flaca: –tan fiel al poeta, que este evita abstraerla de sus manifestaciones más mundanas–, así como de los otros actos que se le relacionan ya desde sus primeras obras: los del bailarín, los del amante o los del asesino, por ejemplo⁴. Y esto ocurre así porque dentro del juicio poético de Arango, pero en un primer momento, la presencia sagrada se define negativamente como aquello *que no es cosa del otro mundo*: un acontecimiento donde habla el dios o donde aparece fugazmente –pero sólo para hacer notar nuestra contingencia en el *aquí* y en el *ahora* de lo real–. Pues, como glosa el propio poeta, no hay nada más cotidiano que la muerte:

⁴ En Arango la muerte tiende a ser la muerte de un muerto concreto, digamos, la de un ahogado –como en “Agua” (*M*) – o una personificación carnavalesca, nombrada como Ella, la Flaca o la Pelona. Al hablar de la poesía de Rogelio Echavarría, Arango dice por ejemplo que

Entre nosotros hay quizá una visión burlona de la muerte. Y tal vez nos venga –a nosotros tan encerrados entre estas montañas– de la Edad Media, a través del medieval catolicismo barroco de la Contrarreforma. (*El gran teatro del mundo*, de Calderón, es sin duda una versión para auto sacramental de la vieja *Danza de la muerte*) (2013: 102).

“[mi poesía] Es, o pretende, ser más bien una poesía de lo cotidiano. [...] Pero nada más cotidiano que el amor y la muerte, y las montañas y los gallinazos los vemos todos los días (1996-97: 20).

Lo referido en la anterior cita, encuentra en los postulados de “Nota” el modo como estos objetos de lo sagrado se aproximan a su justo acercamiento con el trato humano, “a las cosas y a los hombres”: –una aproximación mediada paradójicamente por la lejanía de lo sagrado respecto a esa misma cotidianidad–.

Creo que hay una manera más comprensiva de acercarse a las cosas y a los hombres, y que está justamente en la poesía. Hasta me empeño en creer que no existan los dioses o que hayan muerto. Es un anacronismo, por supuesto, pero tal vez un anacronismo necesario, en esta hora, para la poesía. (2013: 132)

Pero pese a que haya un énfasis marcado en lo real, es lo mediado de esto inmediato a la experiencia lo que se entiende como “una manera más comprensiva” de permitir la cercanía del mundo. Este tomar distancia respetuosamente ante lo real para tenerlo siempre en cuenta ante la mirada es también a lo que la palabra sagrado remite ya desde su propia etimología (*sacer*, separado). Lo sagrado aquí es ante todo el separarse lo uno de lo otro para que haya mediatez, conformando un orden armónico entre opuestos que se necesitan; traer lo *otro* en relación con lo ya sobrentendido, es corregir la mirada miope que se hace de lo más cercano y común. En verdad estas coordenadas inmediatas del aquí y el ahora, aparentemente inteligibles de suyo, son lo más extraño para el poema; es desde la otredad de lo sagrado de donde viene la experiencia de la ‘radical extrañeza de todo’ como ampliación de nuestra conciencia sobre los matices de las cosas difuminadas en la vida cotidiana que nos atañen. Al menos así lee Arango el insólito prefijo “sobre” en la palabra “sobrenaturaleza”, la que toma de un poeta que le fue caro, José Lezama Lima

Siempre me ha acompañado la convicción de que lo sagrado, lo que Lezama Lima llama sobrenaturaleza, no puede negarse impunemente. Sólo que no es cosa del otro mundo. Son esas fuerzas que uno encuentra por todas partes: en un árbol, en un pájaro, en un niño. Hasta en los pícaros y tahúres y matones que ahora nos acorralan (2013: 132)

Pero ¿de qué modo el sentido de lo sagrado va *más allá* de la inmediatez de los fenómenos naturales –y de los actos humanos– sin suponer tampoco que las fuerzas que actúan a través de ellos sean transmundanas? Por un lado, tanto la lectura abstraída de un sentido negativo de lo sagrado, “no es cosa del otro mundo”, como la de uno múltiple, “son esas fuerzas que uno encuentra por todas partes”, no explican la manifestación portentosa de su simplicidad en lo cotidiano. Y por otro, cuando el poeta rotula su credo poético como una especie de *polidemonismo*, solo está enfatizando en esa pluralidad de fuerzas de lo sagrado –es decir, en aquellos árboles que no dejan ver el bosque– mediante una fina ironía hecha de neologismos: “Tales dijo hace ya siglos que todo está lleno de diosecitos... o de demonios. Yo quisiera, si fuera posible, ser su discípulo en esa especie de politeísmo, o polidemonismo, o pandemonismo” (2013: 132).

Habría que evitar una salida fácil ante esta perplejidad y despachar con rapidez el sentido de lo sagrado como una mera vacuidad poética que pudiera contener cualquier imagen de lo real como sagrada en una indiferencia flexible. Al contrario, porque lo sagrado *no puede* existir sin la separación vinculante y ambigua entre la vida y la muerte –de *sacer* deriva también *sacrificio*–, su sentido tenga entonces que recatarse en la exuberancia de sus manifestaciones más mundanas y contradictorias. Recordando uno de los aspectos de lo sagrado como ‘esas fuerzas que uno encuentra por todas partes’, entendemos entonces que este dictamen incluye también aquellas fuerzas que pueden parasitar la vida misma, o aun segarla. Del mismo modo entendemos que la fiesta sagrada puede darse ‘por todas partes’, hasta en las plazas donde los vendedores de frutas pregonan a voces la calidad y precio de la cosecha de temporada. En verdad, esta exploración de lo sagrado no difiere en esencia del “triple problema” que el editor crítico de la obra de Arango, había ya señalado a partir de su lectura de uno prólogo del poeta, “Dios está borracho”, para una obra de Rómulo Bustos. El poeta opina que quizá la pregunta por Dios y lo sagrado “en el fondo es la misma pregunta por el sentido de la vida y por la posibilidad de la poesía.” (2013: 11)

Arango hace una enumeración antitética de estas fuerzas sagradas: a los niños, los árboles y los pájaros, los pone de un lado; y del otro a los pícaros, tahúres y matones que –con igual derecho poético– *ofician* en el ‘vacío del día de fiesta’ de la cotidianidad. El poeta entiende que ellos no podrían ‘acorrarnos’ si fueran –para decirlo también

coloquialmente— ‘aves de otro corral’; es decir, si a esas fuerzas nefastas fueran esencialmente ajenas a nuestros valores de vida o se les negara su naturaleza humana. Aunque verlas unas junto a las otras tampoco acredita una razón suficiente para justificar su sentido en conjunto.

Más bien y desde ambas orillas de las fuerzas de lo sagrado, ¿no habría algo así como una incompreensión mutua de la *razón* que tiene el otro de existir, es decir, una inconsciencia —o indiferencia— del hecho tajante de que tanto el matón como el niño comparten efectivamente *el mismo* mundo? Y si así lo sugiriera el poeta —incluyendo también las imágenes del amor sexual o de las montañas que configuran la geografía real de un país, o aun de los gallinazos que lo sobrevuelan—, ¿esta extraña familiaridad que vemos ‘por todas partes’, no sería precisamente lo que menos *aprehendemos* con nuestros sentidos? Dejamos estas cuestiones en ese limbo; pero no para *eludirlas* sino para *aludir* precisamente al rango ontológico de las montañas en este asunto de la otredad sagrada. Aunque David Jiménez pensaba con razón que la montaña en la poética de Arango no debía entenderse como una personificación difusa de una divinidad, sino como “la presencia familiar que el niño, guiñando el ojo, mide con el jeme” (2013: 229), debe recordarse la soberbia conclusión poética a la que llega Arango en el poema “Montañas / 3”, cuando amplía la verdad de tal sentido prosaico y dice de ellas: “Estas montañas nuestras / del interior, / casi olvidadas de tan familiares, / casi invisibles de tan vistas, / no es seguro siquiera que no sean / enseres en un sueño.” (2015: 266)

Esta representación del ser ambiguo de las montañas, acentuada con el encabalgamiento entre la doble negación del verbo ser y su complemento nominal —negación característica con que define también su credo poético— habla también de la solidez existencial del hombre que percibe el entorno con sus sentidos. El aspecto grave de las montañas no sólo es representable como familiar mediante el gesto del jeme —como considera David Jiménez—, sino que así se interiorizan a través de nuestros ojos, como un sueño que nos va trabajando desde su extrañeza, apenas perceptible si no se disloca la mirada familiar. Este proceso de interiorización se torna sólo cuasi-visible cuando las montañas se traicionan en nuestras maneras más íntimas y espontáneas del hábito: “Esas montañas hoscas / que se adelgazan / que se ensimisman en nosotros. // Ya solo acaso una manera / de la voz, / del paso, / del gesto.” (2015: 266)

A lo que aquí hemos llamado de una manera tosca ‘proceso de interiorización’, el poeta nombra con el verbo *adelgazar*, que habla del movimiento de reducción de una cosa a su pura esencia por cierta simplificación de sus accidentes, sugiriendo un proceso alquímico. Por ejemplo, las montañas truecan su gravedad y altura geológica por un acento particular de la voz humana o quizá también por un gesto familiar que invoca las maneras de una región o país y sus habitantes.

Para unificar efectivamente las manifestaciones de lo sagrado: niños, árboles y tahúres –así como las montañas que ocupan aquí nuestra atención–, debemos seguir el modo como Arango concentra una unidad de sentido en una imagen poética. Es decir, es menester hallar la *fijación* de una forma *como si* dichas fuerzas que parecieran ejercer su poder en el mundo, lo hicieran también a través de las imágenes poéticas de él. Exponer la pulcritud o la disposición de las palabras del poeta en su uso particular del verso libre, es también revelar el modelo hipotético de la realidad que el poema recrea (2001: 316 y ss). Así, la caminata nocturna “por calles que tienen nombres de batallas”, (“XVIII [ahora que las niñas se desvisten]”) (*ELN*); el chillido de los querqueses guardado en la memoria, (“IV, [una ráfaga de la memoria]”) (*S*); la sangre coagulada en el suelo que dejó la repetitiva violencia de la noche anterior (“Los que tienen por oficio lavar las calles”) (*C*); o el gesto de un niño al medir con la mano una montaña lejana (“Medida”) (*M*), son algunos ejemplos de dicha manifestación hipotética⁵. El poema “Medida” dice: “Frente a la gravedad de la montaña / qué liviano resulta el gesto del niño // si / guiñando un ojo / la mide con el jeme” (2015: 211)

Las definiciones de lo sagrado que hemos considerado hasta aquí, tienen lugar bajo la percepción analítica de una sola realidad exuberante y contradictoria: lo sagrado como un *anacronismo* necesario. En esta realidad de lo anacrónico, se resuelven la oposición aparente entre trascendencia e inmanencia de lo sagrado y sueño y realidad del ser de

⁵ Paul Ricoeur describe este fenómeno como la *suspensión* de una denotación directa de lo real. Por tanto, el discurso poético despliega una denotación de segundo rango que podría llamarse denotación metafórica. Paul Ricoeur usa este ejemplo: “la aparición del fantasma en *Hamlet* responde a la concepción hipotética de la obra: nada se afirma sobre la realidad de los fantasmas; pero debe haber un fantasma en *Hamlet* (2001: 299). Para Ricoeur el poema se toma entonces como una estructura dependiente de sus propias relaciones internas. Desde esta base, Ricoeur recoge la afirmación de N. Frye de que el poema no es ni verdadero ni falso, sino hipotético y a la que acudimos aquí (2001: 304).

las montañas. Ya es paradójico que ‘una forma más comprensiva’, como Arango califica a la poesía, necesite esencialmente del anacronismo de lo sagrado. Por extensión, la definición de anacronismo es de *incongruencia* o *sin sentido* de una palabra en un contexto; sobre todo, en el orden cronológico, como cuando se presenta un objeto o hecho como perteneciente a una época que en verdad no le correspondería. Por ejemplo, el uso en el poema “Medida” de la desusada palabra jeme podría tomarse por anacrónico, aunque sería más exacto asignarle el mote de arcaico, pues esta unidad de medida antigua –cuyo patrón es la abertura natural de la mano entre el pulgar y el índice–, está tan en desuso como la denotación de otras palabras similares que apenas sí sobreviven hoy en el habla de las gentes del campo: la vara, la pucha o la cuarta⁶.

Con todo, –y aunque la palabra jeme resiente un sentido impreciso, aunque familiar para nuestra lengua–, lo chocante de su uso dentro de la economía del poema es el acto mágico que representa: medir lo que en apariencia sería lo más lejano y grave mediante una *dislocación* de lo real como el modo de hallar algo nuevo desde una metáfora traslado metafórico. Es decir llevar un sentido familiar de la montaña a otro lugar para que este sea ocupado por otros sentidos, gracias, por ejemplo, al guiño de la mirada y al jeme de la mano. Hablar de metáfora y poética es sin duda invocar a Aristóteles cuando dice que “ver lo semejante es metaforizar bien”; es improbable que Ricoeur, a quien hasta aquí hemos citado, fuera la excepción y en este punto el ‘magister dixit’ lo estimula a preguntar por las posibilidades de la metáfora: “Ahora bien, esta proximidad en el sentido, ¿no podría ser al mismo tiempo una proximidad en las cosas mismas? ¿No es esta proximidad el origen de una nueva manera de ver?” (2001:304).

El poema juega en verdad con dos aspectos del gesto de medir como dislocación: el de la de distancia y el de la de pesantez. En resumen: a la perspectiva errónea que la mirada sesgada del guiño crea de lo real, se le suma el gesto mínimo de la mano que simplifica la altura de la montaña a escala. De la acción de tal gesto híbrido, el poema confirma su

⁶ En Arango es común la conservación de ciertos arcaísmos y giros lingüísticos desusados y que traen reminiscencias del habla campesina (2015: 369-372). Más que arcaísmos “literarios”, son como retazos que Arango desea conservar de viejas maneras de hablar y de ser. Por ejemplo, voces como “aruñar” o “ñudo”. La palabra “jeme” aparece por primera vez en la obra de Arango en *Cantiga* (1987), en los poemas “Momentos” y “Consejo para sí”; luego en “Medida”, publicado en 1993, pero perteneciente a *Montañas*; en la sección *Otros Poemas*, de 1997, con “Guaquería”, y por último en los *Poemas Póstumos* (2002) con “Duda”. Solo en “Medida”, la palabra jeme se usa para la desmesura irónica de medir una montaña con la mano.

¡eureka!: “qué liviano resulta el gesto del niño”. Este descubrimiento: sentir la liviandad del gesto poético que se condiciona por el ‘si’ –separado rítmicamente en un único verso– es toda la exactitud de medida que demanda el juego del niño con el jeme de su mano. Ambos aspectos de esta medida, el hallazgo y la condición de posibilidad de este mismo, corresponden a su vez a sendas divisiones estróficas, *como si* ambas fueran los platos de una balanza; y este breve ‘si’ condicional fuera el fiel que mide la relación resultante entre pesantez y profundidad a partir del gesto. El hallazgo –que el poema mismo inventa– es la posibilidad de comprender la distancia y el peso entre la cosa ‘casi invisible’ del hábito –la montaña– y la palabra poética-arcaica –ejemplificada aquí metafóricamente por ‘jeme’–. De hecho, permitir el error y el mal cálculo es inherente a estos modelos metafóricos, pues esta incongruencia con la verdad –como *adecuación* entre la palabra-gesto y la cosa–, corresponde a la necesidad lúdica de inventar lo que se descubre y que el niño posee en potencia como una fuerza más de lo sagrado.

Si no fuera por esta picardía del niño de extralimitar el sentido denotativo de la palabra jeme –aunque bajo la medida de las reglas del juego metafórico de “Medida”–, no sería posible advertir la *valencia* de las montañas gracias al adelgazamiento de su sustancia a fuer del hábito de verlas; o desde otro punto: lo que para la conciencia aparece solo como la ‘algarabía’ caótica de los vendedores de frutas, o aun, como una vivencia estética de la invisibilidad indiferente de las montañas que circundan las ciudades del interior, esta puede liberarse bajo la contemplación ociosa del libre juego de la mirada. No se trata pues de que entre el niño y la montaña se descubra un espacio común ‘objetivo’, *manipulable* para la conciencia estética por medio de un gesto heurístico como el jeme, sino que la aproximación misma es la comprensión del adelgazamiento de lo real como una suerte de proceso más o menos controlable de lo inconsciente de la mirada, que se refleja en el hábito humano como un vérselas con el entorno y las cosas. Arango apunta a esta práctica, aplicable tanto al proceso de creación como de lectura de poesía, cuando expone donde está el oscuro centro de gravedad que, sin embargo, ilumina paradójicamente su sentido:

En un poema hay una parte oscura que me parece a mí que es el que le da el peso poético. Sí, es como en los sueños. ¿Por qué se sueña con esto y nos con aquello? ¿Por qué cuando uno recuerda el sueño – si es que lo recuerda – se sorprende de ciertas cosas inesperadas? Ciertas imágenes, para utilizar un término común al sueño y al poema. (1996-97: 11)

Este limbo entre realidad y sueño señala el umbral de conciencia donde se despliega el juego de lo sagrado; la palabra poética bailotea entre lo grave y lo liviano de sus movimientos rítmicos, tal como lo hace una bailarina. Precisamente en “La bailarina sonámbula” (*PP*), se dice que: “La poesía es baile. [...], pero el gesto es a medias irónico, no se trata de engañar, no sugiere ninguna elevación fingida. [...], sus movimientos han sido disciplinados por un largo aprendizaje.” Y concluye dando la *sinrazón* de su esencial ambigüedad: “Porque la poesía es como un baile sonámbulo, una conjunción de medida y sueño.” (2013: 85) Este sentido de conjunción se ejemplifica también en la imagen poética de “Los amantes” (*M*) (2015: 138) que resuelven las oposiciones e incongruencias en el acto de la cópula que nos recuerda de nuevo a la simbología alquímica. No menos medido y onírico es pues el gesto del jeme del niño de “Medida”, pues casa la proximidad de dos realidades que el poeta advierte en el anafórico ‘casi’ de los versos: “casi olvidadas de tan familiares, / casi invisibles de tan vistas”. Lo que muestra el gesto no es otra cosa que la emergencia del presupuesto de sentido que se intuye desde ese umbral de conciencia entre dos reinos inseparables (*sacer*) que se unen por la palabra para crear la sensación de pertenecer a un lugar.

La satisfacción que demanda particularmente Arango por la inmersión en su poética ha permanecido invariable a lo largo de los años: el ver sintiendo, o mejor, el ver acariciando que conforma un sentimiento de picardía jovial que le pide al dios rústico en “Montañas / I”. El sentido que remite a lo más lejano (la vista) y el que lo hace a lo más cercano (el tacto), se dislocan en el poema, pues aquí se acarician con los ojos los perfiles de las montañas como si se tocara el filo de una cuchilla o los dientes de una sierra. Sin embargo, ya sea desde los versos tempranos y olvidados de poemas como, por ejemplo, “[Detrás de la ventana oscurece]”: “Pide el don de ver las calles, la vida, sin indiferencia y sin amargura” (2015: 315), como de poemas canónicos como “Pensamientos de un viejo”, donde retrata este sentimiento de vida en la figura del pensador Fernando González, cuyos ojos “Van del sarcasmo, a la inocencia, al gozo a la duda. / [...] Conocía esta tierra. / Una tierra como útero herido por el partero con la uña.” (2015: 113) (*OP*). Esto implica también el humor característico del “alma” de su obra –si se permite el uso de tan vaporoso término– podría describirse como un humor dramático que el poeta justifica desde sus lecturas; aquello que Ricoeur llama *mood*,

siguiendo a un teórico anglosajón (2001: 323), y Arango llama con Unamuno un sentimiento de vida:

[...] para Schopenhauer el mundo es voluntad y representación, es decir, teatro o sueño. Él quería mucho a Calderón: la vida como teatro, el gran teatro del mundo. Ahí es donde viene la mirada. El arte es creación, es baile: la visualización de la bailarina, de sus posturas. También Pessoa decía, me parece que era él, que nuestra única riqueza es ver. [...]. Y la mirada es también consciencia. (1996-97: 22)

Entre tantos ejemplos de esta particular ampliación de la conciencia –a la que el poema aspira en la búsqueda de semejanzas con el mundo–, tomemos algunos versos a modo de remate. Se trata del poema que habla de la infortunada infancia de la activista norteamericana Helen Keller (1880-1968) “[Al saber los nombres de las cosas]”, quien desde temprana edad perdió los sentidos del oído y la vista. A pesar del interés pertinaz que sintió el poeta a lo largo de su vida por el mundo de los sordomudos y ciegos, el propio autor suprimió este poema de su obra –entre otros tan significativos como “Vendados y desnudos”– por considerarlo como un simple apunte que “se coló entre los manuscritos” durante la publicación (1996-97: 18). Con todo, el poema es muy dicente en cuanto al acto de nombrar y el de crear una poética del mundo como ampliación de los poderes de una conciencia de este. Varios motivos recurrentes en sus poemas ejemplifican esta brega por la palabra poética hacedora de *sentido*, entre ellos los que carecen de *sentidos*: “Al saber el nombre de las cosas, / dice Helen Keller, la niña sordociega, / ‘se afirmaba mi parentesco con el resto del mundo’. / Antes de la palabra / no había nada en ella. ‘No había / –dice– / ternura / ni sentimientos profundos’⁷(2015: 317).

§

En otro poema, “Égloga”, se nombran las montañas como “las que no bailan”, pues “si les diera por bailar / bailar / sería el acabóse” y también como “las silenciosas” (2015: 305). Esto significa que el poema muestra las montañas como el marco de sentido de las referencias posibles, aunque comporte un dejo amenazante que ironiza todos los actos y

⁷ Al respecto, en otro fragmento de la citada entrevista, el poeta insiste en el aspecto difícil del nombrar poético y su relación con la dificultades comunicativas de los sordomudos: “B- “Lo que llama la atención es la persistencia del ser humano en comunicarse, a pesar del aislamiento. JMA- Sí, es como una lucha por las palabras, es como si fuera una metáfora de la poesía.” (1996-97: 20)

las opiniones, pues ellas tienen una preeminencia ontológica sobre cualquier juicio, creencia o costumbre que ellas mismas enmarquen. David Jiménez diferencia justamente las montañas frente al resto de manifestaciones de lo sagrado –es decir, del “dios del mito extraño”, como lo llama– cuando apunta a que las montañas que rodean las ciudades del interior: “le dan contornos, le dan verdad y certeza a la percepción de los habitantes. Ahí están, son la realidad persistente anterior a la mirada, compartida por todos. O colectivamente soñada, pues queda en pie la duda de si son ellas las realidades verdaderas, las que originan, las que procrean, o si no serán más bien las criaturas de nuestros sueños, las originadas.” (2013: 229)

Lo que hay que ver –lo que hay de comprensivo en el ver que enseña el poema– no es solo la iluminación del mecanismo interior de un modelo metafórico: el aparato técnico-literario de un poema como “Medida” o cualquier otro. Ni tampoco la coloración sensible que toma de una cultura y que lo une a una tradición específica. La operación del poema también logra estimular nuestra facultad cognoscitiva y a la vez satisfacerla más allá de una estructura cerrada de signos, e igualmente más allá de nuestras limitaciones lingüísticas o culturales. Y esto ocurre ya sea desde una postura de reflexión académica, como a partir de la sugestiva lectura de Ricoeur sobre la metáfora, –que, en una amplia acepción, es “un modelo para ‘ver como’ y ‘sentir como’– (2001: 323), o ya sea desde las distendidas confesiones de Arango sobre el oficio: “Yo más bien trato de fijar ciertos momentos de la experiencia ordinaria, personal pero compatible por todos. Se podrían llamar ‘iluminaciones’ tal vez. En lo más común se muestra a veces lo otro.” (1996-97: 21)

Lo sagrado viene de una experiencia común con las palabras que lo nombran y que condicionan la mirada y el ser de quien lo supone en estas palabras, pues el objeto así mirado y nombrado exige una participación que sea irreductible a una mera descripción objetiva de los hechos. Las palabras tienen una historia que conforman la nuestra. Así entendido, podríamos afirmar correctamente que el origen de *Montañas* participa de un correlato real: “es de cuando nos fuimos a vivir a Copacabana [...] en un lugar donde se ven todas esas montañas que salen para el nororiente, y por eso el libro se fue escribiendo solo.” (Babel: 21) Pero también es el resultado del trabajo poético con los materiales de la vida que se convierten, ya como poema, en una suerte de *fábula* memorable de esas mismas circunstancias. En este caso, el gesto, como el del jeme,

también adelgaza y se vuelve en aquello que puede decirse en la *medida de lo posible*. Arango, en un ensayo académico titulado “Palabra y representación”, dice que: “La suposición de existencia es la más radical de las suposiciones. Homero cuenta de Ulises y al hacerlo lo supone y lo pone. Ése es el modo de referencia de la fábula.” (2013: 66)

Ahora si los nombres que *supone* y *pone* el poeta a las montañas son más que sentidos referenciales de lo que ellas son —como lo es el nombre “Ulises”, que mienta una realidad sagrada o arquetípica— entonces ¿cuál es la realidad supuesta que deviene forzosa con los nombres con que se las bautiza? La aspereza radical de sus formas nos advierte de la amenaza latente que se cierne en ellas; los nombres que halla el poeta para decir lo que son, descubren qué clase de tierra es la así nombrada: las líneas secas y tajantes que conforma su perfil aparente en el horizonte, dicen de la violencia connatural a ellas. Sierras y cuchillas subyacen no solo en la naturaleza exterior que se nombra en la operación metafórica, sino que hay un movimiento interior en quien así mira: el reconocimiento de que tal violencia y terror que amenaza podría manifestarse por todas partes, como hacen las demás manifestaciones de lo sagrado. Las rocas que como osamentas o cráneos advierten las formas elementales de las montañas son también las que prometen bajo su silenciosa apariencia nuestra relación familiar con la muerte. Las palabras que pretenden nombrar a la manera de los toponímicos este espacio híbrido, es decir, real y soñado, son: *sierra* y *boquerón*, *cerro* y *cuchilla*:

Nada en ellas es blando. / No son estas, por cierto, / las formas de una tierra / llana y amable. //
Aquí hay breñas y riscos, no redondas / colinas. Su apariencia / hace saber la roca / de la entraña:
osaturas, / declives mondos. // Ya los mismos nombres / con que hablamos de ellas / dicen lo que
son: una sierra, / el boquerón, el cerro, // la cuchilla. // Líneas secas, / tajantes. // Y esa luz, / esa
reverberación de la luz, / esos desfiladeros deslumbrantes (2015: 207)

El comienzo tajante del poema excluye de entrada la *blandura* en las montañas; antes que se diga lo que son, ellas *no son* blandas. Como si las montañas no cedieran a la presión del tacto de los ojos, a la caricia, a pesar de todo. Quizá la mirada se ha endurecido también, aunque inadvertidamente: “Me gusta acariciarlas siguiendo con los ojos / morosamente / sus líneas abruptas” [“Montañas / 3”] (M) (2015: 267). Los nombres reescriben una actitud mental formada por los estímulos visuales de la geografía de un lugar, que recuerda la correspondencia entre paisaje y modo de ser ante el mundo circundante. Incluso, si estos modos se ven representados por la estafa y

corrupción de algún “pícaro” o la violencia cruda de algún ‘matón’. El poeta responde por su poema como si lo hiciera ante su percepción del mundo, que es también tajante: “B- En Montañas hay un poema: “Nada en ellas es blando / No son estas, por cierto, / las formas de una tierra / llana y amable.” ¿Es la dureza de esta tierra, de este país? JMA- Vivimos en un país violento.” (1996-97: 20)

Desde Aristóteles se considera la poesía como imitación de las acciones humana; Ricoeur amplía esta antigua concepción incluso a la lírica moderna, ya que para él la fábula poética en general: “presenta rasgos de composición y de orden que faltan en los dramas de la vida diaria.” (2001: 322) Entendido así, el ejercicio poético de Arango es toponímico, pues trae a partir del nombre de un lugar un orden memorable para la existencia personal o colectiva. Aunque entrever en el poeta no sea tan claro como cuando Fernando González buscaba a su alter ego, Lucas Ochoa, por las tierras del Oriente antioqueño. Nos permitimos la extensión de la cita, solo para ejemplificar ese trasiego vital de la rememoración por el nombre, la perseverancia del sentimiento de las cosas que hablan por un mundo y por la cual se ordenan los lugares como recuerdo o anhelo:

Por lo proporcionado al hombre del risueño valle, por el agua cristalina del riachuelo, por los verdes titilantes de sus yerbas, arbustos y árboles; por los colores como más radiantes de las flores; por lo proporcionadas al ojo, al pie y al espíritu de sus colinas..., en fin, entendí por qué este hombre tenía este refugio [...] Todo esto se encuentra a unos 1.940 metros de altura; 16 grados de temperatura, aire seco. Es lo más semejante (pero mejor) que hay en el mundo a los rincones que tienen las provincias vascongadas. Cuando por allá hay primavera, y siempre en El Retiro, ver aquello y ver esto es como ver dos hermanas hermosas, pero la una mejor, porque siempre tiene juventud, y por allá hay invierno. Es tierra bendita, aurífera, y su vallejuelo es aluvión que fue muy trabajado. Pinos, eucaliptos, maizales, en valle y laderas, y, alto, la bellísima vegetación de tierra fría antioqueña. Criadero de buenas gentes y de vacas blancas y ágiles. El lecho de sus aguas es de trozos blancos de cuarzo, que es la casa del oro. Por eso, el nombre antiguo era El Guarzo. (1977: 68)

Los topónimos de lugares familiares para el filósofo de Otraparte, o que simplemente existen en la geografía, como El Retiro –y el arcaico o anacrónico El Guarzo–, sustentan la posibilidad de que una geografía muda se abra hacia el pasado o el futuro a una experiencia genuina que, más allá del simple placer visual, comulgue con las posibilidades de una existencia. Por supuesto que la geografía poética de Arango no es idílica como en este caso. Tampoco nombres como “sierra” son topónimos en sentido

propio. Pero como ya lo decía el poeta en lengua inglesa Seamus Heaney (1939), cuya medula poética es impensable sin considerar el trasfondo de la tierra irlandesa natal, su historia y sus conflictos, los lugares relacionados con una tradición no nos conmoverán más allá del viaje si dichos lugares no nombran una característica del paisaje que nos permita ir más allá del paisaje mismo como mera “objetividad” ante los ojos:

Independientemente de nuestras creencias u opiniones políticas, independientemente de qué cultura o subcultura haya teñido nuestra sensibilidad individual, nuestra imaginación responde al estímulo de los nombres, nuestra sensación de pertenecer al lugar se intensifica, y la sensación que poseemos de nosotros mismos como habitantes no sólo de un país geográfico sino un país mental se robustece. Es esta sensación, esta respuesta al maridaje entre el país geográfico y el país mental, tanto si este país mental obtiene su coloración gracias a una tradición oral compartida y heredada como si la debe a una cultura literaria saboreada de modo deliberado, o gracias a ambas, es este maridaje lo más fértil de todas las posibles manifestaciones de pertenencia a un lugar. (1996: 116-117)

Para David Jiménez, Arango: “reclama una participación, un tipo de correspondencia muy particular [con la montañas]: somos en ellas o son en nosotros, no lo sabemos muy bien” (2013: 68) Creemos que Heaney aceptaría también esta perplejidad común a todas las lenguas y a todos los poetas sobre su pertenencia a un lugar, pues: “el sentimiento hacia el lugar al cual pertenecen sirve para equilibrarlos y equiparlos con un punto de vista.” Y aunque el sentimiento de Arango hacia las montañas es ambiguo, para el propio poeta la obra “Montañas”:

quiere ser una reflexión – no sé si lo logre – no solamente sobre la naturaleza nuestra, ésta que nos rodea todos los días, sino también sobre la situación actual de Medellín y del país. *Montañas* no es solamente Antioquia; *Montañas* es Colombia... Como tratar de reflexionar un poco sobre esto que nos está pasando. (1996-97: 21)

Es la palabra monda de Arango, como la *pelada sierra* que cantó Epifanio Mejía en “Canto del antioqueño”, la que desnuda el rasgo sustancial de una tierra de los ropajes de la familiaridad o los lugares comunes y dice lo que es por lo que ella misma es en su desnudez. Sería probable entonces que el tríptico “Montañas” de su libro homónimo sea un estudio radical de la obra de Epifanio: una re-vuelta a las fuentes de lo poetizado.

[...]. No se trata de desafío sino simplemente de hablar de lo nuestro, de reflexionar sobre lo que somos. Y que mayor experiencia que las montañas, no sólo como paisaje, sino por todo lo que está pasando aquí. Además, el título es una especie de pequeño homenaje a Epifanio Mejía. Él fue el primero que habló de estas montañas, el primero que les cantó a los azulejos. (1996-97: 22)

Pero sobre lo indomeñable de las montañas, de sus trazos tajantes de ascensos y descenso, de sus cimas y accidentes amenazantes, reverbera una luz *sobrenatural* que: “va del verde al azul / al violeta.” (2015: 267). La desnudez del paisaje y de la palabra poética descubren lo sagrado en su suprema delgadez como la luz que gasta los ojos del contemplador: “Y esa luz, el azogue / de la luz: una lava / por la ladera abajo.” (“Montañas / 3”) (M) De esas experiencias aprendidas del paisaje por Arango, dice Heaney: “Esta comprensión sobria de la relación entre una persona y su lugar, del modo como la superficie de la tierra puede ser aceptada las profundidades encalmadas de la mente y ejercer una influencia equilibradora” (1996: 135).

El que lo sagrado sea ante todo un *anacronismo* para José Manuel Arango, nos recuerda las altas esperanzas con respecto al oficio del poeta, esperanzas que en todo caso son anacrónicas: “tal vez en otra lengua pueda decirse / la palabra / como una moneda antigua / hermosa e inútil” (XXXIX) (de: ELN) (2015: 42). La palabra poética es inútil, es decir, anacrónica, pero decisivamente necesaria en una época cuando parece que pretendemos entender y unificar las leyes de la naturaleza bajo el cálculo –y hasta dominar nuestra realidad circundante bajo complejos modelos matemáticos y computacionales–, el crítico Darío Ruiz Gómez, evocando a Heidegger, se pregunta en un texto llamado “José Manuel Arango: imagen y sentido”, si: “los ‘mass media’ han destruido la imagen o esta simplemente se ha ocultado.” (1996-97: 27)

Pero los poetas tienen *otro decir* sobre asuntos de palabras e imágenes, incluso cuando aparentemente sólo describen algo. Aurelio Arturo, maestro de los poetas de Colombia, aún imparte en estos pocos versos la mejor descripción poética de la palabra que a la vez nos describe y que este “texto fallido” –como el poeta José Manuel Arango calificó la exégesis de poesía– quiere glosar en su memoria:

moneda de sol / o de plata / o moneda falsa / en ella nos miramos / para saber quiénes somos /
nuestro oficio / y raza / refleja / nuestro yo / nuestra tribu / profundo espejo / y cuando es alegría
y angustia / y los vastos cielos y el verde follaje / y la tierra que canta / entonces ese vuelo de
palabras / es la poesía / puede ser la poesía (1977: 72)

REFERENCIAS

Arango, José Manuel (2015). *Poesía*. Bogotá. En: Instituto Caro y Cuervo (serie poesía VIII). (Luis Hernando Vargas Torres, Ed.).

Arango, José Manuel (2013). *Prosas*. Bogotá. En: Instituto Caro y Cuervo (serie mayor CXII). (Luis Hernando Vargas Torres, Ed.).

Arturo, Aurelio (1977). *Obra e imagen*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Bustamante, Víctor y otros (dic. / 1996 – mar. / 1997). “Conversatorio con José Manuel Arango”. En: *Babel*, cuarto número, Medellín, pp. 9 - 25.

González, Fernando (2010). *Viaje a pie*. Medellín: Eafit.

González, Fernando (1973). *Libro de los viajes o las presencias*. Medellín: Bedout.

Heaney, Seamus (1996). *De la emoción a las palabras*. (Francesc Parcerisas, Trad. y Ed.). Barcelona: Anagrama.

Ricoeur, Paul (2001). *La metáfora viva*. (Agustín Neira, Trad.). Madrid: Trotta.

Ruiz Gómez, Darío (dic. / 1996 – mar. / 1997). “José Manuel Arango: imagen y sentido”. En: *Babel*, cuarto número, Medellín, pp. 26-28.